



ACAB

NACHT-NACHT
FLORIAN
Gib. 4.9
Gib. 4.9

ComBar
11.32
11.32

NACHT-NACHT
FLORIAN
Gib. 4.9
Gib. 4.9

ComBar
11.32
11.32

HONDI
FRISCH & FRIEDLICH

A OBRA DE ARTE NA ERA DA COGNITIVIDADE INTERATIVA

DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER DER INTERAKTIVEN KOGNITIVITÄT

Stanley Vinícius

arte indústria técnica tecnologia tática
Kunst Industrie Technik Technologie Taktik

Tomando como base o texto O autor como produtor, de Walter Benjamin, sobre o papel do artista na sociedade, o artigo faz uma breve reflexão sobre os caminhos da arte nos últimos cem anos a partir de duas grandes tendências: as táticas de intervenção direta na vida cotidiana e as práticas que têm nas tecnologias interativas seu suporte de ação e experimentação.

Basierend auf dem Text „Der Autor als Produzent“ von Walter Benjamin über die Rolle des Künstlers innerhalb der Gesellschaft, zielt der folgende Artikel darauf ab, die Wege der Kunst in den vergangenen hundert Jahren anhand zweier großer Tendenzen zu betrachten: die Taktiken der direkten Intervention in das alltägliche Leben sowie die Praktiken, die sich bei ihren Aktionen und ihrem Experimentieren auf interaktive Technologien stützen.

THE WORK OF ART IN THE ERA OF INTERACTIVE COGNITIVITY *Based on the text The author as producer by Walter Benjamin, about the role of the artist in society, the following article seeks to briefly reflect on the course of art over the last hundred years based on two major trends: the tactics of direct intervention in everyday life and practices with their action and experimentation based on interactive technologies.* | art, industry, technique, technology, tactics

Com o advento da reprodução das obras de arte e da indústria cinematográfica inicia-se um longo processo de apropriação e manipulação das imagens pelos dispositivos de controle social e político.

Mit Einführung der Reproduzierbarkeit der Kunst und der Filmindustrie beginnt ein langer Prozess der Aneignung und Manipulation von Bildern durch soziale und politische Kontroll-dispositive.

Wir Bleiben Alle
(*Nós permaneceremos todos*)
Berlim-RFA, 2010
Foto Da Selva

Na primeira metade do século passado, enquanto comunistas e fascistas abusavam da propaganda, e capitalistas investiam massivamente nas possibilidades ilimitadas da publicidade, a produção de obras de arte parecia estar entrando em um beco sem saída, um cenário no qual a emancipação da técnica parecia submeter todas as potencialidades da estética aos caprichos da indústria cultural. E desse modo rever como se situa o artista no tocante às relações de produção de sua época; é o que sugere Walter Benjamin em um tempo cada vez mais dominado pelo mercado e pela máquina publicitária. Ainda nesse mesmo texto o autor defende que o lugar do artista só pode ser determinado ou escolhido através de sua própria tomada de posição, o que significa situar-se de forma ativa no interior do processo produtivo. Somente desse modo pode ele interferir, transformar ou modificar, na medida do possível, modelos, padrões ou estruturas de linguagem que favoreçam os dispositivos de poder e seus aparatos de dominação e controle da sociedade.¹

Se por um lado a reprodução técnica das obras de arte possibilitou mais popularização, emancipação e com isso nível de autonomia suficiente para abordar com mais contundência questões sociais e políticas, por outro a estreita proximidade com dispositivos técnicos, políticos e mercadológicos gerou algumas vulnerabilidades. Isso porque a administração desses dispositivos, ciente da força das imagens, sempre se manteve à espreita de oportunidades e situações passíveis de vincular obras de arte aos processos de funcionalização do corpo social.

Ao problematizar as guerras, a industrialização, as relações entre homem e tecnologia e toda a rede de negociações que existem na sociedade, a arte abandona a zona de conforto das belas artes, tão caras à sociabilidade burgue-

na primeira metade do século passado, enquanto comunistas e fascistas abusavam da propaganda, e capitalistas investiam massivamente nas possibilidades ilimitadas da publicidade, a produção de obras de arte parecia estar entrando em um beco sem saída, um cenário no qual a emancipação da técnica parecia submeter todas as potencialidades da estética aos caprichos da indústria cultural. E desse modo rever como se situa o artista no tocante às relações de produção de sua época; é o que sugere Walter Benjamin em um tempo cada vez mais dominado pelo mercado e pela máquina publicitária. Ainda nesse mesmo texto o autor defende que o lugar do artista só pode ser determinado ou escolhido através de sua própria tomada de posição, o que significa situar-se de forma ativa no interior do processo produtivo. Somente desse modo pode ele interferir, transformar ou modificar, na medida do possível, modelos, padrões ou estruturas de linguagem que favoreçam os dispositivos de poder e seus aparatos de dominação e controle da sociedade.¹

Se por um lado a reprodução técnica das obras de arte possibilitou mais popularização, emancipação e com isso nível de autonomia suficiente para abordar com mais contundência questões sociais e políticas, por outro a estreita proximidade com dispositivos técnicos, políticos e mercadológicos gerou algumas vulnerabilidades. Isso porque a administração desses dispositivos, ciente da força das imagens, sempre se manteve à espreita de oportunidades e situações passíveis de vincular obras de arte aos processos de funcionalização do corpo social.

Ao problematizar as guerras, a industrialização, as relações entre homem e tecnologia e toda a rede de negociações que existem na sociedade, a arte abandona a zona de conforto das belas artes, tão caras à sociabilidade burgue-

In der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts, während Kommunisten und Faschisten ihre Propagandamaschinerien betrieben und die Kapitalisten massiv in die unbegrenzten Möglichkeiten der Werbung investierten, schien das Kunstschaffen in einer Sackgasse stecken zu bleiben; ein Szenario, in dem die Emanzipation der Technik jedes ästhetische Potential den Launen der Industriekultur zugunsten zu unterdrücken schien. Aus diesem Grund muss überprüft werden, wie der Künstler zu den Produktionsverhältnissen seiner Epoche steht, gerade in einer Zeit, wie Walter Benjamin schreibt, die immer stärker vom freien Markt und der Werbemaschinerie bestimmt wird. Im selben Text verteidigt der Schriftsteller, dass der Platz des Künstlers nur durch seine eigene Positionierung bestimmt oder ausgewählt werden kann. Das bedeutet, er muss sich selbst aktiv innerhalb des produktiven Prozesses situieren. Nur auf diese Weise kann er – im Rahmen des Möglichen – in die Sprachmodelle, -muster oder -strukturen, die der Machtausübung und den Apparatschaften zur Dominierung und Kontrolle der Gesellschaft dienen, eingreifen, sie verwandeln oder verändern.¹

Hat die technische Reproduzierbarkeit der Kunstwerke auf der einen Seite eine größere Popularität, Emanzipation und damit einhergehend ein ausreichendes Niveau an Autonomie ermöglicht, um mit größerem Nachdruck soziale und politische Fragen anzuschneiden, hat die Nähe zu technischen, politischen und auf Verkaufsförderung bedachten Apparatschaften auf der anderen Seite eine gewisse Verletzbarkeit herbeigeführt. Deshalb, weil die Dispositive, denen die Verwaltung dieser Vorrichtungen oblag, um die Macht der Bilder wissend, sich immer bereit hielten, um Gelegenheiten und Situationen abzapfen, Kunstwerke in die Prozesse der Funktionalisierung des sozialen Körpers einzubinden.

sa, para, como sugeriu Benjamin, situar-se na vida cotidiana, fazendo-se mais ativa enquanto ação social e política. Esse movimento, que é alimentado pelas permanentes tensões entre o poder constituído e as diferentes formas de resistência urbana, traz, para a produção de arte, diferentes possibilidades de ação e problematização nas diversas frentes que compõem o dia a dia da vida nas cidades. A multiplicidade de práticas e experiências que emergem das constantes trocas entre arte e sociedade configuram ações e intervenções cada vez mais híbridas. A permanente invenção de novas linguagens, o aparecimento de novas técnicas, o fim das especializações e dos gêneros fixos, juntamente com a eclosão de diferentes formas de expressão, alimentam a capacidade de superação das normas, das regras e da potência para promover desvios e quebras nos circuitos hegemônicos de poder. Ações taticamente elaboradas por artistas, cidadãos e ativistas reforçam a autonomia dos indivíduos. Multiplicadas, essas ações geram instabilidades no universo das imagens programadas oferecidas pelo sistema.

Nessa nova ordem, artista, público e seus antigos papéis se confundem ou desaparecem. Nesse novo território em constante desterritorialização tudo é possível, mostrável e experimentável, questionável. Naturalmente, sempre existirão proposições, práticas e experimentações que continuarão sendo capturadas e reapropriadas pela indústria cultural e seus dispositivos técnico-mercado-lógicos. Todavia, o jogo das negociações entre o mundo funcional e as multiplicidades inventivas torna impossível, para o mercado, o Estado e o capital, o total domínio das situações-esquemas que taticamente desaparecem tão rápido quanto surgem.

Se o mundo funcional não para de produzir leis, regras e normas voltadas para a formatação de

Indem sie Themen wie die Kriege, die Industrialisierung, die Beziehung zwischen Mensch und Technologie sowie das gesamte Netz an Verhandlungen, die in der Gesellschaft existieren, hinterfragt und kritisiert, verlässt die Kunst die von der bürgerlichen Gesellschaft liebgewonnene Komfortzone, um sich, wie Benjamin vorschlägt, im Alltagsleben anzusiedeln und sozial und politisch aktiver zu werden. Diese Bewegung, die von den permanenten Spannungen zwischen den bestehenden Machtverhältnissen und den verschiedenen urbanen Widerstandsbewegungen angetrieben wird, liefert dem Kunstschaffen an den verschiedensten Fronten, aus denen sich das alltägliche Leben in den Städten zusammensetzt, verschiedene Handlungs- und Problematisierungsmöglichkeiten. Die Vielfalt der Praktiken und Erfahrungen, die durch den konstanten Austausch zwischen Kunst und Gesellschaft entstehen, lassen immer hybridere Aktionen und Interventionen entstehen. Das nie enden wollende Erfinden neuer Sprachen, das Erscheinen neuer Techniken, das Ende von Spezialisierungen und festen Genres, einhergehend mit dem Ausbruch verschiedener Ausdrucksformen, steigert die Fähigkeit, feststehende Normen, Regeln und Machtverhältnisse zu überwinden, um Abweichungen und Ausbrüche in den hegemonialen Machtkreisläufen zu fördern. Taktisch ausgeführte Aktionen von Künstlern, Bürgern und Aktivisten stärken die Selbstständigkeit der Individuen. Vervielfältigt erzeugen diese Aktionen Instabilitäten im Universum der vorgefertigten Bilder, welche das System vorgibt.

In dieser neuen Ordnung verwischen die Grenzen zwischen Künstler und Publikum, die einstigen Rollenzuschreibungen vermengen sich oder verschwinden. In diesem neuen Bereich steter Deterritorialisierung ist alles möglich, vorzeigbar, experimentierbar, hinterfragbar. Natürlich



Banco/Bank
Salvador, Brasil, 2012
Foto Da Selva

werden immer Vorschläge, Praktiken und Experimente existieren, die von der Kulturindustrie und ihren techno-marktorientierten Apparatschaften eingenommen und wieder angeeignet werden. Jedoch macht das Spiel der Verhandlungen zwischen der funktionellen Welt und der Erfindungsvielfalt dem Markt, Staat und Kapital eine totale Kontrolle der schematischen Situationen unmöglich, der Taktik halber genauso schnell wieder verschwinden, wie sie aufgetaucht waren.

Solange die funktionelle Welt nicht aufhört, Gesetze, Regeln und Normen hervorzubringen, die ein passives und geordnetes urbanes Leben „formatieren“, werden das prekäre Leben und die daraus resultierenden Formen des künstlerischen Widerstands nicht müde werden, neue Gefüge innerhalb eben dieses unterdrückerischen Systems zu produzieren.

Historisch betrachtet nahmen künstlerische Taktiken der Konfrontation und zur Überwindung jener Grenzen, die uns von der Macht und dem Markt auferlegt werden, mit dem Dadaismus und dessen Kritik an den Absurditäten des Ersten Weltkrieges ihren Anfang.

Erst die Überwindung jener Kompetenzen im Prozeß der geistigen Produktion, welche, der bürgerlichen Auffassung zufolge, dessen Ordnung bilden, macht diese Produktion politisch tauglich; und zwar müssen die Kompetenzschränken von beiden Produktivkräften, die sie zu trennen errichtet waren, vereint gebrochen werden.²

Der dadaistische Haltung, die über ein ganzes Arsenal einzigartiger Taktiken, Techniken und Praktiken zur Dekonstruktion der Zeichen verfügte, gelang es, regelrechte Schockzustände in der einen rasenden Normalisierungsprozess durchlaufenden sozialen Wahrnehmung des bürgerlichen Alltags

uma vida urbana passiva e ordeira, a vida precária e suas formas de resistência artística, ao contrário, não se cansam de produzir novos agenciamentos, dentro do próprio sistema opressor.

Encaradas de forma histórica, táticas artísticas de enfrentamento e superação de limites impostos pelo poder e pelo mercado tiveram início com o dadaísmo e sua crítica aos absurdos da Primeira Guerra Mundial.

Somente a superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência do processo de produção, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo politicamente válido, além disso, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual – erigidas para separá-las precisam ser derrubadas conjuntamente.²

A atitude dadaísta, que contou com um arsenal singular de táticas, técnicas e práticas de desconstrução de signos logrou provocar significativos choques na percepção social de um cotidiano burguês em vertiginoso processo de naturalização. Para isso investiram na completa exposição de técnicas e enunciados discursivos que configuravam a lógica funcional daquele início de século. Suas ações significaram a não aceitação do modelo imposto pela indústria da guerra e da expansão capitalista, que tinha como única meta a ampliação de mercados. Entre os dadaístas a figura de Marcel Duchamp foi uma das mais contundentes e significativas. Seu ato de problematizar os meios de produção e de reprodução introduzindo nas exposições de arte objetos industrializados mudou para sempre perante a sociedade tanto o conceito de arte quanto o de artista.

zu provozieren. Dafür setzten die Dadaisten auf die komplette Zurschaustellung von Techniken und diskursiven Äußerungen, welche die funktionale Logik des beginnenden 20. Jahrhunderts bestimmten. Ihre Aktionen sind gleichzusetzen mit der Ablehnung des Modells, das den Menschen durch die Kriegsindustrie und die Expansion des Kapitalismus, deren einziges Ziel es war, die Märkte auszuweiten, auferlegt worden war. Eine der bedeutendsten und tonangebendsten Persönlichkeiten des Dadaismus war sicherlich Marcel Duchamp. Seine Vorgehensweise, Produktions- und Reproduktionsmittel zu hinterfragen, indem er in Kunstausstellungen industrialisierte Objekte als Kunstobjekte präsentierte, hat ein für alle mal das Konzept von Kunst wie auch das in der Gesellschaft verankerte Bild des Künstlers verändert.

In den 1930er Jahren sollte Bertolt Brecht den Standpunkt verteidigen, dass die Kunst nicht einfach dazu da sei, den Produktionsapparat des Kapitalismus zu versorgen, ohne diesen nicht wenigstens zu modifizieren. Die Idee des Modifizierens bestand darin, Bedeutungen, die zur blinden Aufnahme von Konzepten und zum blinden Warenkonsum verleiteten und so Intelligenz und Vorstellungskraft einschränkten, zu hinterfragen, zu diskutieren und umzuformen. Erst dann sei es möglich, das künstlerische Produkt von der Industrie des Zeitgeschmacks zu befreien und ihm politischen Wert und Nutzen zuzusprechen.

In den 1950er Jahren wird die von Benjamin aufgeworfene Forderung nach einer Trennung von materieller Produktion, intellektueller Produktion und dem alltäglichen Leben von der Situationistischen Internationalen wieder aufgenommen. Diese von den Bewegungen COBRA, Dada, Surrealisten oder Fluxus beeinflusste Künstlergruppe vertrat die Ansicht, dass die Realität sich nur im Alltäglichen konkretisiere. Ihrer Meinung nach

Nos anos 30 Bertold Brecht irá defender o ponto de vista de que a arte não deve abastecer o aparelho produtivo do capitalismo sem ao menos modificá-lo. A ideia de modificar implicava questionar, discutir, transformar significados que induziam ao consumo cego de conceitos e mercadorias e que dificultam o trabalho da inteligência e da imaginação. Só dessa forma seria possível libertar o produto artístico da indústria da moda conferindo-lhe valor e uso político.

Nos anos 50 a questão da separação entre produção material, produção intelectual e vida cotidiana levantada por Benjamin será retomada pela Internacional Situacionista. Esse grupo, que incluiu influências adicionais dos movimentos Cobra, dadaísta, surrealista e Fluxus, defendia a ideia de que a realidade só se concretiza no dia a dia; para eles é na vida cotidiana que devem ser operadas as ações de arte e política. A maior parte das ações do grupo se concentrou na crítica ao urbanismo e à publicidade.

A sociedade modela tudo que a cerca constituindo uma técnica especial de agir sobre tudo o que dá sustentação a suas tarefas: o seu próprio território. O urbanismo é a tomada de posse desse território natural pelo capitalismo, que ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora fazer a totalidade do espaço como seu próprio cenário.³

Para o resgate da experiência direta da vida cotidiana o grupo se propunha a modificar a realidade a partir de micopráticas artísticas de cunho político. As ações eram voltadas para desconstrução de uma percepção dominada pela indústria cultural e pela semiótica do urbanismo. Seus membros acreditavam que ações urbanas poderiam ser ferra-

mentadas e que ações artísticas poderiam ser realizadas no cotidiano. Assim, as ações artísticas e políticas deveriam ocorrer no cotidiano e não em espaços reservados para elas. Portanto, as ações artísticas e políticas deveriam ocorrer no cotidiano e não em espaços reservados para elas. Portanto, as ações artísticas e políticas deveriam ocorrer no cotidiano e não em espaços reservados para elas.

Die Gesellschaft formt alles, was sie umgibt und konstituiert auf allem, was ihre Aufgaben stützt, eine spezielle Technik des Handelns: ihr eigenes Territorium. Der Urbanismus ist die Inbesitznahme dieses natürlichen Territoriums durch den Kapitalismus, der jetzt – seine Logik der absoluten Herrschaft entwickelnd – die Totalität des Raums zu seinem eigenen Szenarium machen kann und soll.³

Um sich von den direktes Erfahrungen des täglichen Lebens freizumachen, nahm die Gruppe sich vor, die Realität anhand künstlerischer Mikropraktiken politischer Natur zu verändern. Die Aktionen zielten auf die Dekonstruktion einer von der Kulturindustrie und der urbanistischen Semiotik dominierten Wahrnehmung ab. Die Gruppe war davon überzeugt, dass Aktionen im urbanen Raum nützliche Werkzeuge sein könnten, um von dieser Wahrnehmung, die von der Wiederholung der monotonen Banalitäten des städtischen Alltags herbeigeführt wird, loszulösen. Diese Wahrnehmungsschocks haben uns zur Produktion neuer Gefüge⁴ der Realität angeregt, die uns vom mechanischen Zwang befreien, unseren Alltag immer in Abstimmung mit dem Diskursmodell zu gestalten, das uns vom kapitalistischen Lebensstil aufgezwängt wird.

Mit dem Kalten Krieg nahm eine neue Reihe von staatlichen Investments ihren Anfang, immer unter Rückgriff auf Werbung, um über die soziale Wahrnehmung der Wirklichkeit zu bestimmen. Indem der Geheimdienst der Vereinigten Staaten Forschun-

mentas úteis para o descondicionamento da percepção produzido pelas repetições das banalidades tediosas que compõem o cotidiano das cidades. Esses “choques” perceptivos nos estimulariam na produção de novos agenciamentos⁴ da realidade, livrando-nos da obrigação mecânica de construir nosso dia a dia sempre de acordo com o modelo discursivo imposto pelo modo de vida capitalista.

Com a Guerra Fria tem início uma nova rodada de investimentos do Estado, sempre com o auxílio da publicidade, sobre a percepção social da realidade. Financiando pesquisas em novos sistemas e tecnologias de informação – robótica, cibernética, biotecnologias e efeitos de alucinógenos em humanos –, o serviço de inteligência dos Estados Unidos inicia uma nova era de dominação política. Nesse novo momento o engajamento de artistas, pensadores e cientistas em projetos de interesse militar foi fundamental para o pleno desenvolvimento do atual modelo de interatividade homem/máquina. Os resultados espetaculares dessa convergência, além de propiciarem um novo campo de investigação artística, foram, a partir da segunda metade do século 20, apropriados, transformados e fetichizados para, como mercadorias, ser oferecidos ao público pelo capitalismo. É essa virada que possibilita uma nova ordem social, a sociedade da informação.⁵

Até os anos 60, com poucas exceções, a gramática que organizava as artes visuais era baseada na tríade: artista, observador e objeto de arte. Com o advento da arte interativa, entretanto, uma nova ordem toma lugar. A mudança principal é o foco no corpo. Naquele momento a participação e o crescimento do público ocorreram em proporção igual à da degradação do artista clássico. Isso levou John Cage a declarar, em 1966, que o artista

gen zu neuen Technologie- und Informationssysteme finanziert – zur Robotertechnik, Kybernetik, Biotechnologie sowie zu den Auswirkungen halluzinogener Stoffe auf den Menschen – läutet dieser eine neue Ära politischer Macht ein. Zu diesem Zeitpunkt war die Einbindung von Künstlern, Denkern und Wissenschaftlern in Projekte von militärischem Interesse für die vollständige Herausbildung des aktuellen Interaktivitäts-Modells Mensch/Maschine fundamental. Die spektakulären Ergebnisse dieses Zusammentreffens ließen nicht nur ein neues künstlerisches Forschungsfeld entstehen, sondern wurden ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vereinnahmt, verwandelt und fetischisiert, um dann vom Kapitalismus der Öffentlichkeit als Ware angeboten zu werden. Und genau dieser Richtungswechsel ermöglicht eine neue soziale Ordnung, das Entstehen einer Informationsgesellschaft.⁵

Bis in die 1960er Jahre hinein basierte die Grammatik, welche die visuellen Künste mit wenigen Ausnahmen bestimmte, auf drei Aspekten: Künstler, Betrachter und Kunstobjekt. Mit dem Einzug der interaktiven Kunst etabliert sich jedoch eine neue Ordnung. Die wichtigste Veränderung stellt dabei die Fokussierung auf den Körper dar. Die Teilnahme und das Wachstum des Publikums vollziehen sich in dem Maß, in dem sich die Zurückstufung des klassischen Künstlers ereignet. Dies veranlasste John Cage im Jahr 1966 zu der Aussage, dass der Künstler nicht außergewöhnlicher sei als das Publikum und daher von seinem Sockel absteigen sollte.⁶

Einige Künstler wie John Cage traten das Erbe der Taktiken zur Veränderung der Realität an und führten Aktionen durch, die sich aus Kombinationen, Kompositionen und Dekompositionen sowie aus Zufällen, die das freie Experimentieren mit komplexen, interaktiven Systemen herbeiführte, ergaben. Die Handlungsweisen anderer Künstler

não é mais extraordinário que o público e por isso deveria descer do pedestal.⁶

Enquanto artistas como John Cage assumiam a herança das táticas de modificação da realidade, em ações realizadas através de combinações, composições e decomposições, e de acasos que emergiam da livre experimentação de sistemas interativos complexos, outros, capturados pelas novas tecnologias da informação, agiam fascinados pelo discurso futurista do mercado.

A maioria das tecnologias vendidas e difundidas como interativas era na verdade simplesmente reativas, pois diante delas os usuários não faziam senão escolher uma alternativa dentro de um leque de opções definido (...). Interatividade, entretanto implica a possibilidade de resposta autônoma, criativa e não prevista da audiência. Ou mesmo no limite, a substituição total dos polos emissor e receptor pela ideia estimulante dos agentes intercomunicadores.⁷

A propagação dos princípios interativos produzidos em arte e tecnologia nos anos 60 e 70, conduzidos fundamentalmente com o financiamento e controle massivo dos militares, tornou possível no final dos anos 80 o aumento da capacidade de armazenamento de dados em computadores e com isso a realização de 3D em tempo real. Esse período ficou marcado pelo quase desaparecimento de experiências artísticas no campo da interatividade. Só nos anos 90, com o desenvolvimento de outras tecnologias, notadamente a internet, é que novas experiências artísticas em interatividade voltaram realmente a ocupar espaço.

Na corrente das intervenções diretas sobre a vida cotidiana a arte sempre contou com táticas específicas – um conjunto heterogêneo de práticas e

wurden von deren Faszination des futuristischen Marktes bestimmt.

Die Mehrheit der als interaktiv verkauften und verbreiteten Technologien waren in Wirklichkeit reaktiv, denn, was diese betrifft, haben die Benutzer nichts anderes gemacht, als aus einer breiten Palette an bestimmten Optionen auszuwählen. (...) Interaktivität jedoch impliziert die Möglichkeit einer eigenständigen und kreativen Antwort, die vom Publikum nicht vorhergesehen werden kann. Oder bis zum Ende gedacht, sogar das totale Ersetzen von Sender- und Empfängerpolen durch das anregende Konzept der interkommunikativen Agenten.⁷

Die Verbreitung der interaktiven Prinzipien, die in den 1960er und 1970er Jahren in Kunst und Technologie entstanden und deren Weiterentwicklung durch eine massive Finanzierung und unter Kontrolle des Militärs vorangetrieben wurde, ermöglichte Ende der 1980er Jahre die Kapazität zur Speicherung von Computerdaten zu erhöhen und somit die Realisierung von 3D-Visualisierungen in Echtzeit. Diese Periode war von einem fast vollständigen Verschwinden künstlerischer Erfahrungen im Bereich der Interaktivität geprägt. Erst mit der Entwicklung neuer Technologien – allen voran des Internets – begannen die künstlerischen Erfahrungen in den 1990er Jahren wieder wirklich Platz einzunehmen.

Im Strom der direkten Interventionen in das tägliche Leben hat die Kunst immer auf spezifische Taktiken zurückgegriffen – eine heterogene Ansammlung an Praktiken und Aktionen, die im sozialen Bereich und innerhalb der visuellen Kultur mit Ende des Kalten Krieges an Bedeutung gewannen. Das Ende der 1980er Jahre hat Forschungsweisen hervorgebracht, die innerhalb spezifischer Abgrenzungen realisiert werden und in denen sich die



Casa/Haus
Salvador, Brasil, 2012
Foto Da Selva

ações que vieram a ganhar mais força no campo social e dentro da cultura visual com o final da Guerra Fria. O final dos anos 80 inaugura formas de pesquisas que são realizadas dentro de limitações específicas e nas quais o tempo de exposição das práticas não se dá sem um senso de urgência e instabilidade.

Embora fora do campo e dos radares do mundo da arte durante os anos 90, na moda ou não, a arte política manteve sua continuidade. Ponto de partida para essas práticas foi a retomada da ênfase nas táticas de intervenção direta na vida cotidiana. Nessas intervenções muitos artistas dos anos 90 preferiram, em vez de optar por práticas de representação, entrar fisicamente com seus trabalhos no coração político dos problemas sociais apresentados.

Nesse contexto, tática seria uma espécie de manobra no interior de um jogo que deve ser operado quase sempre no mundo real. Com esse pensamento projetos são realizados para que se possa intervir no sistema de poder, nas fronteiras dos sistemas de poder e através de seus dispositivos de circulação. Evidentemente utilizando as técnicas da arte.⁸

As transformações sociais ocorridas com o fim do comunismo, a globalização dos mercados e a aceleração dos fluxos de informação e interatividade tornam as relações de produção de nossa época ainda mais complexas.

Em nosso tempo informações são recodificadas e convertidas em gráficos, tabelas, mapas e quadros estatísticos que, juntos, dão origem a grandes bancos dados. Esses por sua vez tornam-se a fonte responsável por toda significação e regulação da vida em nosso mundo pós-industrial.

Nesse novo campo de enunciados discursivos a criação de obras de arte sobre mídias digitais

Zeit zur Ausstellung der Praktiken nicht von einem Sinn für Dringlichkeit und Instabilität loslösen lässt.

Auch wenn viele sie während der 1990er Jahre schon nicht mehr auf dem Radar hatten, hat sich die politische Kunst ihre Kontinuität bewahrt – egal ob sie gerade in Mode war, oder nicht. Der Ausgangspunkt für diese Praktiken war die Wiederaufnahme der Betonung der Taktiken des direkten Eingriffs in das alltägliche Leben. Bei diesen Interventionen bevorzugten es viele Künstler der 1990er Jahre, statt Darstellungspraktiken zu wählen, das politische Herz der ausgestellten sozialen Probleme in ihren Arbeiten physisch anzugehen.

In diesem Kontext wäre die Taktik eine Art Steuerungsmechanismus im Inneren eines Spieles, das beinahe immer aus der realen Welt heraus gesteuert werden muss. Von dieser Denkweise ausgehend werden Projekte realisiert, um durch die Möglichkeiten der Zirkulation, die diese zur Verfügung stellen, in das Machtssystem und die Systemgrenzen einzugreifen – natürlich mittels künstlerischer Techniken.⁸

Die sozialen Veränderungen, die mit dem Ende des Kommunismus einhergingen, sowie die Globalisierung der Märkte und die Beschleunigung von Informationsflüssen und Interaktivität machen die Produktionsbeziehungen unserer Zeit noch komplexer.

In der heutigen Zeit werden Informationen recodifiziert und in Grafiken, Tabellen, Karten und Statistiken konvertiert, die in ihrer Gemeinsamkeit riesige Datenbanken bilden. Diese wiederum werden zu Informationsquellen, die für Bedeutungszuschreibungen und eine Regulierung des Lebens in unserer post-industriellen Welt verantwortlich sind.

In diesem neuen Bereich der diskursiven Äußerungen kann das Schaffen von Kunstwerken mittels

pode ser compreendida como construção de interfaces “experimentais” para bancos de dados. Isso porque informações ópticas e cibernéticas só se constituem em sistemas semióticos se traduzidos culturalmente e se forem susceptíveis de transformações para construir linguagens processadas para mediação. Na verdade é imprescindível compreender que os meios só importam a partir do momento em que recodificam a informação (já codificada) em classe de signos. “Por conseguinte, as recodificações são mediações que interessam a gestões semióticas do conhecimento.”⁹

Assim, parece que a tendência da arte digital é sair cada vez mais do campo da experiência direta dos corpos e entrar definitivamente no campo da interatividade ‘pervasiva’. Interfaces ‘pervasivas’ são aquelas que espreitam o ambiente em que estão localizadas e em que o usuário se localiza trabalhando com sensores de presença, temperatura ou orientação de equilíbrio para produzir respostas automáticas e precisas.

No quadro presente, técnicas e tecnologias de orientação e controle da percepção avançam em fluxos cada vez mais acelerados, mapeando e colonizando todo o espaço. Através de regulamentações de alcance internacional, o capitalismo e seus dispositivos de mercados não se furtam em estabelecer regras de uso dessas novas mídias. Desse modo as atuais relações de produção têm obrigado a prática artística a procurar saídas inventivas, estratégias originais de interatividade capazes de problematizar o alcance político das novas interfaces cognitivas e do universo das narrativas informacionais. Seja em arte digital, em táticas e ações intervencionistas ou em levantes híbridos envolvendo artistas, ativistas, *hackers* e população, parece que a grande dificuldade do

digitaler Medien als „experimentelle“ Schnittstellen für Datenbanken verstanden werden. Dies liegt daran, dass optische und kybernetische Informationen nur dann semiotische Systeme bilden, wenn sie kulturell übersetzt werden und offen für Veränderungen sind, um vermittelnde Sprachen zu bilden. In der Tat ist es unerlässlich zu verstehen, dass die Mittel nur ab dem Moment wichtig sind, in dem sie (die bereits kodifizierte) Information erneut mittels Zeichen kodifizieren. „Demzufolge sind die Rekodifizierungen Vermittlungen, welche die semiotische Verwaltung von Wissen betreffen.“⁹

Es scheint somit, dass es die Tendenz der digitalen Kunst ist, den Bereich der direkten Körpererfahrung immer weiter zu verlassen und endgültig in den Bereich der persuasiven Interaktivität einzudringen. Mit persuasiven Schnittstellen sind Schnittstellen gemeint, welche die Umgebung, in der sie verortet sind und in der sich der Benutzer verortet, bewachen. Diese arbeiten mit Sensoren, die Anwesenheit, Temperatur und Gleichgewichtsorientierung messen, um automatische und präzise Antworten zu generieren.

Aktuell entwickeln sich Techniken und Technologien zur Orientierung und Kontrolle der Wahrnehmung in immer schnelleren Schritten. Sie erfassen und unterwerfen den gesamten Raum. Durch Regulierungen internationaler Tragweite schrecken der Kapitalismus und seine Dispositive auf dem freien Markt nicht davor zurück, Regeln für die Nutzung dieser neuen Medien vorzugeben. Auf diese Weise haben die aktuellen Produktionsbeziehungen die künstlerische Praxis dazu gezwungen, neue (Aus)wege sowie originelle Interaktivitätsstrategien zu finden, die in der Lage sind, die politische Tragweite der neuen kognitiven Schnittstellen und des narrativen Informationsuniversums zu hinterfragen. Sei es in der digitalen Kunst, in

momento reside na invenção e proliferação de novas táticas e ações que possibilitem desconstruções e agenciamentos subversivos no interior das vertiginosas transformações da vida cotidiana em vida virtual.

Se a informação é algo genérico, a experiência é particular. Se a lógica da informação produz acordos, consensos ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade, pluralidade (...). Se a informação é preditável, a experiência tem sempre a dimensão da incerteza e não pode ser reduzida.¹⁰

Os graves problemas urbanos que não encontram solução na cultura pós-industrial e as transformações tecnológicas que nos projetam para mundos cada vez mais virtuais nos obrigam a considerar e enfrentar simultaneamente duas grandes tendências: a tendência à homogeneização universalizante e reducionista, discursivamente atrelada às relações de produção capitalistas, e a tendência heterogenética que se liga ao esforço em direção à heterogeneidade de seus componentes.¹¹ Por isso, embora existam atitudes que rejeitem as inovações tecnológicas, elas fazem parte de nosso dia a dia, e a questão tão bem colocada por Benjamin é saber situar-se de modo a se fazer apto a promover transformações, modificações, intervenções ou tudo ao mesmo tempo. Reapropriações podem ser possíveis a partir de ressingularizações heterogenéticas do cotidiano, através da experiência concreta do bom convívio com diferenças e diversidades em direção a compreensões cada vez mais transubjetivas do mundo.

interventionistischen Taktiken und Aktionen oder in hybriden Aufständen und Aufbrüchen, an welchen Künstler, Hacker sowie auch die Bevölkerung beteiligt sind – die größte Schwierigkeit scheint momentan darin zu bestehen, neue Taktiken und Aktionen hervorzubringen und zu verbreiten, die eine subversive Dekonstruktionen und Gefüge im Inneren der schwindelerregenden Veränderungen des täglichen Lebens im virtuellen Leben ermöglichen.

Während die Information etwas Generisches ist, so ist die Erfahrung etwas Besonderes. Während die Logik der Information Eini-gung, Übereinstimmung oder Homogenität zwischen den Subjekten herstellt, schafft die Logik der Erfahrung Unterschied, Heteroge-nität, Pluralität (...). Während die Information vorhersagbar ist, ist der Erfahrung immer die Dimension der Unsicherheit zu eigen und kann nicht eingegrenzt werden.¹⁰

Die gravierenden urbanen Probleme, für die es in der postindustriellen Kultur keine Lösungen gibt sowie die technologischen Veränderungen, die uns in immer virtuelle Welten eintauchen lassen, zwingen uns dazu, gleichzeitig zwei großen Tendenzen gegenüberzutreten: der Tendenz der universellen und reduktionistischen Homogenisierung, die an die kapitalistischen Produktionsbeziehungen angekoppelt ist, und der heterogenen Tendenz, deren Kraft sich auf eine Heterogenisierung ihrer Komponenten richtet.¹¹ Auch wenn Haltungen existieren, welche die technologischen Innovationen ablehnen, sind diese Teil unseres alltäglichen Lebens. Und die Problematik, wie sie von Benjamin aufgeworfen wurde, liegt darin, sich damit zurecht zu finden und sich zu befähigen, Umwandlungen, Veränderungen und Interventionen (oder sogar alles zur gleichen Zeit) vorzunehmen. Durch die

Stanley Vinícius é cenógrafo formado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em arte e espaço público pela Raumstrategien/KH Berlin, e doutorando em cultura e sociedade na Universidade Federal da Bahia.

Notas

- 1 Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, v.1, São Paulo: Brasiliense, 1996.
- 2 Benjamin, op. cit.:129.
- 3 Debord, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009:17.
- 4 Guattari, F. *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- 5 Dambeck, L. *Das Netz – die Konstruktion des Unabomers*. Hamburg: Edition Nautilus, 2005.
- 6 Simanowski, R. *Digitale Medien in der Erlebnisgesellschaft. Kultur – Kunst – Utopie [Digital Media in the Society of Event: Culture, Art, Utopia]*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008.
- 7 Willians, R. *A arte no século XX: a humanização das tecnologias.*, São Paulo: Unesp, 1979:139.
- 8 Thompson, N.; Sholette, G. *The Interventionists*. North Adams: The MIT Press, 2004.
- 9 Jakobson, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.
- 10 Bondía, L.J. Notas sobre a experiência e o saber na experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Campinas, n.19, jan.-mar, 2002.
- 11 Guattari, op. cit.

Tradução/Übersetzung Sandra Smolic,
Anne Essel

Revisão Técnica/Technisches Korrektur Lesen
Marília Palmeira

heterogene Re-Singularisierung werden Wiederaneignungen werden möglich durch die heterogenen Re-Singularisierungen des Alltäglichen, durch die konkrete Erfahrung eines guten Zusammenlebens mit den Unterschieden und der Vielfalt im Hinblick auf ein immer trans-subjektiveres Verständnis der Welt.

Stanley Vinícius ist Bühnenbildner (Hochschule für Bildende Künste der Bundesuniversität von Rio de Janeiro) und hat seinen Master in Kunst und Öffentlichen Räume - Raumstrategien an der KH Berlin gemacht. Zur Zeit absolviert er sein Doktorstudium im Bereich Kultur und Gesellschaft an der Bundesuniversität von Bahia.

Anmerkungen

- 1 Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, v.1, São Paulo: Brasiliense, 1996.
- 2 Benjamin, a.a.O.:129.
- 3 Debord, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009:17.
- 4 Guattari, F. *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- 5 Dambeck, L. *Das Netz – die Konstruktion des Unabomers*. Hamburg: Edition Nautilus, 2005.
- 6 Simanowski, R. *Digitale Medien in der Erlebnisgesellschaft. Kultur – Kunst – Utopie [Digital Media in the Society of Event: Culture, Art, Utopia]*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008.
- 7 Willians, R. *A arte no século XX: a humanização das tecnologias.*, São Paulo: Unesp, 1979:139.
- 8 Thompson, N.; Sholette, G. *The Interventionists*. North Adams: The MIT Press, 2004.
- 9 Jakobson, Roman. *Linguística e comunicação*. Übers. Izidoro Blikstein und José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.
- 10 Bondía, L.J. Notas sobre a experiência e o saber na experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Campinas, n.19, jan.-mar. 2002.
- 11 Guattari, Ebd.